

Екатерина Гурьевна Окунева – музыковед,
доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры
теории музыки и композиции Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
okunevaeg@yandex.ru

Ekaterina G. Okuneva – musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Associate Professor,
Professor at the Music Theory and Composition Department
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russia),
okunevaeg@yandex.ru

УДК 78.02 + 78.071.1 + 781.6

DOI 10.61908/2413-0486.2023.34.2.47-64

КЛАСТЕРНАЯ ТЕХНИКА – ТЕХНИКА ПОЛЯ – МИКРОПОЛИФОНИЯ:
КОМПОЗИТОРСКИЕ НОВАЦИИ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ
В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ ЭРККИ САЛМЕНХААРЫ

CLUSTER TECHNIQUE – FIELD TECHNIQUE – MICROPOLYPHONY:
GYÖRGY LIGETI'S COMPOSITIONAL INNOVATIONS
IN THEORETICAL UNDERSTANDING OF ERKKI SALMENHAARA

Аннотация

В 1960-е годы Лигети разработал технику статической сонорной композиции, известную также как микрополифония. Первое её теоретическое осмысление принадлежало финскому исследователю и композитору Эрkki Салменхааре, который в 1969 году опубликовал книгу «*Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti*». В данном труде была предпринята типологизация композиторских техник в рамках сонорики. Исходя из свойств используемого музыкального материала, Салменхаара дифференцировал в творчестве Лигети кластерную технику, технику поля и микрополифонию. Автор данной статьи рассматривает специфику каждого метода композиции, выявляя их сходство и отличие, а также предлагает новую интерпретацию соотношения техники поля и микрополифонии, отличную от представленной в исследовании Салменхаара. В конце статьи делается вывод о продуктивности исследовательского подхода к сонорике через анализ свойств музыкального материала.

Abstract

In the 1960s, Ligeti developed a technique of static sonor composition, also known as micropolyphony. Its first theoretical understanding belonged to the Finnish musicologist and composer Erkki Salmenhaara, who published the book “Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken *Apparitions*, *Atmospheres*, *Aventures* und *Requiem* von György Ligeti” in 1969. In this study, a typology of Ligeti’s technique was proposed. Based on the properties of the musical material used, Salmenhaara differentiated cluster technique, field technique and micropolyphony in Ligeti’s oeuvre. The author of this article examines the specifics of each composition method, revealing their similarities and differences, and offers a new interpretation of the relationship between the field technique and micropolyphony, which differs from the one presented in Salmenhaara’s study. At the end of the article, a conclusion is drawn about the productivity of the research approach to sonics through the analysis of the properties of musical material.

Ключевые слова: Дьёрдь Лигети, Эрkki Салменхаара, «Атмосферы», «Видения», Реквием, кластерная техника, техника поля, микрополифония

Keywords: György Ligeti, Erkki Salmenhaara, “Atmospheres”, “Apparitions”, Requiem, cluster technique, field technique, micropolyphony

В мае 2023 года музыкальная общественность отметила 100-летие со дня рождения Дьёрдя Лигети – одной из ключевых фигур в истории новейшей музыки, чьё имя, наряду с такими композиторами, как Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Луиджи Ноно, Кшиштоф Пендерецкий, стало символом европейского авангарда. Юбилейная дата даёт повод заново осмыслить достижения венгерского мастера и реактуализировать отдельные исследовательские разработки, касающиеся его композиторской техники.

Мировую известность Лигети приобрёл благодаря оркестровым сочинениям «Apparitions» («Видения», 1959) и «Atmospheres» («Атмосферы», 1961), продемонстрировавшим новые, темброкрасочные возможности звукового материала. В отечественном музыкознании музыку Лигети 1960-х годов относят

к области сонорики¹. Сонорика, как известно, представляет собой вид современной техники, в которой доминирующее значение получает звуковая красочность, наделяемая композиционными функциями. В ряде отечественных и зарубежных исследований сонорика нередко предстаёт как закономерный итог эволюции музыкального мышления, связанной с развитием колористических (фонических) функций гармонии.

Показательно, что к сонорным типам звучания пришли одновременно и независимо друг от друга сразу несколько видных западноевропейских композиторов. Пожалуй, одним из первых сочинений, воплощающих идею звукокрасочности в современном её понимании, стало оркестровое произведение Я. Ксенакиса «Metastasis» (1953–1954). Однако декларацией принципов сонорной техники принято считать сочинения К. Пендерецкого «Anaklasis» (1960) и «Ofiarom Hiroshimy tren» («Плач по жертвам Хиросимы», 1960). Для их звуковой формы не важна точная высотная фиксация кластерных образований, которые выражаются с помощью графической нотации. Специфичность звучания сонорного материала во многом обуславливается и специально разработанными новыми инструментальными приёмами. Почти в то же время к идее сонорики, но выраженной другим способом, пришёл и Д. Лигети в «Видениях» и «Атмосферах».

Метод композиции Лигети в трудах отечественных музыковедов обычно называется статической сонорной композицией [7; 12]. Кроме того, широко употребительным является обозначение «микрополифония», предложенное самим Лигети. В зарубежных немецкоязычных исследованиях по отношению к рассматриваемой технике применяют другие термины – «Klangkomposition» (композиция звучностей), «Klangflächentechnik» (техника звуковых пластов) [23]. В англоязычных трудах сочинения Лигети 1960-х годов связываются с понятием микрополифонии (см., например: [17; 22]).

¹ Основополагающие работы по теории сонорики принадлежат А. Маклыгину [8; 9] и Ю. Холопову [13; 14]. Проблемы данной композиторской техники затрагиваются также в трудах Л. Дьячковой [3], И. Никольской [10], И. Остромогильского [11] и др.

Большой вклад в осмысление лигетиевского метода композиции был внесён финским исследователем и композитором Эрkki Салменхаарой². В 1969 году на основе своей докторской диссертации он опубликовал книгу «Музыкальный материал и его разработка в сочинениях Д. Лигети “Видения”, “Атмосферы”, “Авантюры” и Реквием» [20]. Данное исследование, наряду с изданными чуть ранее книгами шведского музыковеда Ове Нордуэлла [18; 19], было одним из первых в европейском музыкознании фундаментальных трудов, дающих глубинное представление о творчестве знаменитого венгерского мастера.

Своё теоретическое исследование Салменхаара вёл в непосредственном контакте с Лигети³. Он познакомился с Лигети ещё в 1962 году в Стокгольме, где тот представлял своё сочинение «Атмосферы». Новый и необычный метод сочинения увлёк Салменхаару. В 1963 году он приехал в Вену и брал уроки у Лигети. Этап теоретического осмысления лигетиевской техники фактически проходил параллельно с её практическим освоением: многие сочинения Салменхаары этого периода несли следы влияния венгерского мастера (например, Вторая симфония, Элегии I и II). По мнению А. Сивуойи-Гунаратнам, выбор произведений Лигети в качестве объектов диссертационного исследования был довольно смелым [21, s. 57], поскольку необычный музыкальный материал требовал выработки нового научно-терминологического

² Эрkki Салменхаара (Erkki Salmenhaara, 1941–2002) – известный в Финляндии композитор и музыковед. В 1959–1963 обучался сочинению в Академии музыки имени Сибелиуса у финского композитора и педагога Йоонаса Кокконена, в 1963 году брал уроки в Вене у Дьёрдя Лигети, также закончил факультет музыковедения в Хельсинкском университете и в 1969-м защитил докторскую диссертацию, посвящённую музыке Лигети. В 1960–1970-е годы Салменхаара активно сотрудничал с газетой «Helsingin Sanomat» в качестве музыкального критика. С 1966 года и до конца жизни преподавал в Хельсинкском университете. В творческом багаже Салменхаары 5 симфоний, опера «Portugalin nainen», ряд сочинений для симфонического оркестра («Le bateau ivre», «Suomi-Finland», «La fille en mini-jupe» и др.), концертов, множество камерных и хоровых сочинений, в том числе Requiem profanum. Теоретическая и композиторская деятельность представляют две неотъемлемых стороны личности финского музыканта.

³ В примечаниях к своему труду он писал: «Эта книга возникла прежде всего благодаря тому, что композитор Дьёрдь Лигети с готовностью помогал мне письменным и устным советом, пожеланиями и критическими замечаниями» [20, S. 203].

аппарата. Салменхаара блестяще справился со своей задачей, ввёл ряд новых терминов в финском музыкознании и разработал концепцию техники поля. Для западного музыковедения его труд стал одним из основополагающих в области изучения проблем сонорной музыки.

Книга Салменхаары состоит из шести глав. В первой, вводной, рассматривается музыкальная ситуация авангарда 1950-х годов и определяется место Лигети в истории современной музыки. Следующие четыре главы посвящены конкретным произведениям: «Видениям», «Атмосферам», «Авантюрам» и Реквиему. Шестая глава, обобщающая, содержит общую характеристику творчества Лигети и попытки наметить его дальнейшее развитие. Наряду с этим в книге вырисовывается портрет Лигети-человека и композитора.

Существенным теоретическим достижением Салменхаары следует признать формулировку принципов статической музыки⁴ и дифференциацию композиторских техник в рамках сонорики. Специфичность музыкального мышления новейшего времени учёный связывал с усилившейся до крайности тенденцией к индивидуализации материала и форм. Лигети, по его мнению, был первым, кто осознал принцип уникальности технических решений в новой музыке, поэтому концепция каждого его произведения 1960-х годов оказывается неповторимой. Так, в «Видениях» для реализации «кажущейся обусловленности» (Scheinkausalität), «вымышленного синтаксиса» различных состояний материала Лигети использовал кластерную технику, тотальную статику «Атмосфер» он воплотил с помощью техники поля, а для «воображаемой перспективы формы» в Реквиеме разработал технику микрополифонии [20, S. 169]. Попытаемся разъяснить суть перечисленных методов композиции.

Центральным произведением венгерского композитора Салменхаара признаёт «Атмосферы». По его мнению, к данному сочинению сходятся и от

⁴ К принципам статической музыки, согласно финскому музыковеду, относятся: 1) исключение диалектики; 2) исключение каузальности; 3) неповторяемость; 4) аperiodичность [20, S. 71].

него исходят все новации Лигети. Композиционный метод, разработанный в «Атмосферах», Салменхаара обозначает термином «Feldtechnik» (техника поля). Сразу подчеркнём, что данное понятие не совпадает по своему значению с полевой композицией (Feldkomposition) Штокхаузена⁵, которая называется также многозначной или вариабельной. У Штокхаузена речь идёт о композиции *временных* полей, у Салменхаара – о технике *звуковых* полей.

Понятие техники поля было введено финским исследователем в качестве коррелята кластерной техники (Clustertechnik), которая, по его мнению, имела место в более раннем сочинении «Видения». Поводом к разграничению для Салменхаара послужило высказывание самого Лигети, который конкретизировал суть различия произведений следующим образом: «В “Видениях” музыкальная форма развивалась из взаимодействия между ясно очерченными, словно объектными, звуковыми формами и переплетённым, плотно связанным “фоном” <...> Я намеревался в своём следующем произведении исключить двойственность ясных деталей и плотных переплетений и вывести музыкальную форму лишь из звукового “фона”, причём этот “фон” не может более обозначаться как таковой, так как уже не существует “переднего плана”» [20, S. 67–68].

Критерием различия в технике Салменхаара делают свойства материала, положенного Лигети в основу своих сочинений. Музыкальный материал «Видений» включает два типа кластерной ткани, которые, опираясь на высказывания Лигети, Салменхаара называет кластерами-состояниями и кластерами-событиями⁶. Материал «Атмосфер» – звуковые поля⁷.

⁵ Более подробно о полевой композиции Штокхаузена см.: [16].

⁶ Кластеры-состояния принадлежат к пограничной области между звуком и шумом. Они демонстрируют различную степень статики: от тотальной неподвижности до едва ощутимого внутреннего движения. Кластеры-события, как правило, коротки по продолжительности и имеют ярко выраженный динамический характер (выделяются по силе звука). Кластеры-состояния служат фоном для кластеров-событий. Между обоими типами материала существует каузальная связь: кластеры-события своим появлением воздействуют на кластеры-состояния и соответственно влекут к их изменениям.

⁷ К. Болашвили, анализируя в своей статье «Атмосферы» и «Видения», выдвинула понятия монохромной и полихромной композиции, которые могут быть применены ко многим

Салменхаара полагает, что обе техники – кластерная и техника поля – довольно схожи друг с другом, так как они основываются на гармонической и мелодической индифферентности. Финский музыковед называет такое свойство *проницаемостью* (Permeabilität)⁸. Принципиальным моментом в различии обеих техник, по его мнению, выступает конструктивная оформленность и временная протяжённость единиц музыкального материала. «В кластерной технике, – указывает он, – отдельный кластер является мельчайшим музыкальным элементом; его длительность может варьироваться от очень короткой до очень длинной. В технике поля, напротив, мельчайшим музыкальным элементом является звуковое поле, кластер, который есть не точно зафиксированная длительность, но лишь абстрактный музыкальный материал» [20, S. 78–79].

По мнению Салменхаары, кластерная техника явилась закономерным следствием интервальной индифферентности, наметившейся в сериальной музыке. По существу, данный композиционный метод демонстрировал отказ от чёткого восприятия интервальных отношений. Важность этого факта Салменхаара сравнивал со значимостью отказа Шёнберга от тональности, замечая при этом, что в обоих случаях извлекаются «окончательные выводы из музыкально-исторических ситуаций» [там же, S. 34], то есть финский

сонорно организованным структурам. В первом случае речь идёт о неконтрастных произведениях, характеризующихся «максимальной интеграцией материала в рамках единого смыслового русла» [2, с. 71]. Во втором случае композиция основывается на принципе дискретного противопоставления разнородных структур. Раскрывая различия между композиционными принципами «Атмосфер» и «Видений» и вводя понятия монохромных и полихромных композиций, исследователь, по сути, развивает основные идеи, предложенные финским учёным.

⁸ Данное понятие было введено Лигети в 1960 году в статье «Превращения музыкальной формы» [6]. Описывая последовательный путь серийной музыки как путь самодеструкции, приведший к метаморфозе музыкальной формы в сторону «статистических звукополей» и «опространствления» временного развёртывания, композитор одним из типов разложения серийного метода считает тенденцию «к затушёвыванию “физиономий” интервалов» [там же, с. 171]. Суть проницаемости интервалов и серийных последовательностей заключается в том, что «структуры различного свойства разворачиваются одновременно, пронизывают друг друга и могут даже полностью сливаться воедино, причём меняются лишь горизонтальные и вертикальные соотношения плотности; в принципе же остаётся безразличным, какие интервалы, в частности, сталкиваются друг с другом» [там же, с. 172]. От Лигети также исходит идея, что свойство проницаемости может распространяться и на другие параметры музыки.

исследователь рассматривал оба явления в историческом ракурсе, как определённый результат эволюции музыкального мышления. Техника поля, в свою очередь, развилась из кластерной техники.

Конструктивной единицей техники поля выступает звуковое (сонорное) поле (Tonfeld)⁹. Салменхаара не даёт его дефиниции и вообще старается избегать однозначных формулировок. Очевидно, это связано с тем, что само понятие поля не было новым для западного музыковедения. Термин «поле» до Салменхаары фигурировал в работах А. Пуссёра и П. Булеза. Так, Булез в книге «Мыслить музыку сегодня» полями называет многозвучные вертикали, в которых высота отдельных тонов уже не дифференцируется (более подробно см.: [4, с. 184]). А. Маклыгин трактует применяемый Пуссёром и Салменхаарой термин как «звукофоническую область высотно-временного пространства» [9, с. 400]. Действительно, при чтении теоретического труда финского исследователя удаётся составить себе представление о звуковом поле как тембро-фактурном, звуковысотном и временном единстве музыкальной ткани.

Салменхаара указывает, что в плане продолжительности или длительности звуковое поле может быть различным, но *потенциально оно бесконечно*. Композиционный принцип заключается в том, что «от материала звукового поля, бесконечно долго звучащей ленты, словно бы отрезают кусок желаемой длины и встраивают его в структуру композиции» [20, S. 79].

Центральным в рассматриваемой технике у Салменхаары выступает понятие *качества* (Qualität) поля, которое своего рода компенсирует отсутствие мелодического, ритмического и гармонического характера. Качество есть внутренняя структура поля, зависящая от таких параметров, как звуковая плотность (подразумевающая высотные границы поля, количество звуков поля и его интервальное наполнение), дифференцированность (состоит ли поле из

⁹ Понятие, скорее всего, также исходит от Лигети. Как явствует из автокомментариев к «Видениям» и «Атмосферам», а также из эскизов к «Атмосферам» (все они приводятся в книге Салменхаары) при описании музыкального материала сам Лигети употреблял слова «Fläche» (плоскость, поверхность) и «Tonfeld» (звуковое поле).

сходных или различных частных факторов, по терминологии Салменхаары), фактурная форма (например, «пуантилистическое поле», «область тремоло», «поле с выдержанными звуками» и т. п.), структурная тенденция (например, сужение или расширение звукового объёма поля).

Сравнивая принципы кластерной техники и техники поля, Салменхаара приходит к выводу, что первая оперирует теми же методами развития, что и традиционная (классико-романтическая) музыка. Разница заключается лишь в том, что принимается за единицу музыкального материала. В традиционной музыке – это отдельный тон, в кластерной технике – множество неавтономных тонов, сливающихся в гомогенный сонорный комплекс. Однако и в том, и в другом случае этими единицами материала пользуются одинаково: их «можно поместить высоко или низко, они могут быть короткими или длинными, тихими или громкими и разнотембровыми» [20, S. 79].

В отличие от этого технике поля присущи иные методы разработки материала, сближающиеся с приёмами электронной музыки. При описании структурных принципов техники Салменхаара даже нередко проводит прямые параллели, используя понятия «белый шум», «цветной шум». Методы работы с сонорным полем достаточно разнообразны, они касаются области высоты, длительности, интенсивности, тембра и качества. Например, из поля можно «вырезать низкую или высокую область» [там же, S. 80], можно выбрать фрагмент любой продолжительности, так как поле потенциально бесконечно.

В технике поля, по мнению Салменхаары, складывается новое понимание тембра и динамики. Так, если раньше тембр выполнял колористическую функцию и в силу зависимости от колебаний вибратора инструмента, свойств его резонатора, был как бы предзадан, то у Лигети тембр сочиняется, становится структурным компонентом музыкального материала. Салменхаара ссылается на высказывание самого Лигети: «Обычно под “тембром” принято понимать чувственно различимый результат громкостных пропорций обертонов звука – в нарастании их колебаний или в их неподвижной фазе. Этой дефиниции

достаточно, пока речь идёт о простых звуках, спектральные пропорции которых характерны и “окраска” которых поэтому специфична. Звуковые образования в “Атмосферах” всё же чересчур комплексны: организуя инструментальные звуки, каждый из которых состоит из нескольких частичных тонов, они сами получают функцию “обертонов”, точнее говоря – “звуко-частей”, которые полностью растворяются в вышестоящих звуковых образованиях, причём они совершенно утрачивают свой индивидуальный тембр; отдельные гармонические спектры инструментальных звуков, расположенные друг над другом и вдвинутые друг в друга не гармоническим способом, благодаря интерференции многочисленных спектральных компонентов могут образовать из биений хаос. Эти биения ведут, со своей стороны, не только к мутности общего звучания, но и к колебанию окраски, к непрерывному переливанию цветами – явлению, которое не могло бы быть достигнуто прежними возможностями тембросмешения» [20, S. 84].

Новая трактовка динамики, согласно Салменхааре, выражается в том, что динамика приобретает структурообразующие свойства, она превращается в композиционный элемент. В качестве примера Салменхаара приводит сонорное поле «Атмосфер», обозначенное литерой В¹⁰ (т. 13–22). Динамическое движение здесь распределяется на каждые две пары струнных инструментов, причём в одних голосах устанавливается *crescendo*, а в других одновременно – *diminuendo*. Салменхаара полагает, что подобный приём уже не создает динамического эффекта, а способствует динамической многозначности, «стереофонизации» звучания.

Каково соотношение техники поля с другими схожими композиционными явлениями, например, с сонорным письмом Пендерецкого и Штокхаузена? Салменхаара уделяет этой проблеме особое внимание и чётко фиксирует различия в методах указанных композиторов.

¹⁰ В партитуре «Атмосфер» музыкальные разделы (эпизоды) фиксируются буквами латинского алфавита. Согласно Салменхааре, литеры маркируют смену полей, поэтому каждое поле имеет соответствующую буквенную отметку, что представляет несомненное удобство при анализе сочинения.

Для финского исследователя главное различие заключено прежде всего в способе работы с музыкальным материалом. Произведения Лигети насыщены огромным количеством неслышимых деталей. Звуковое (сонорное) поле создаётся на основе множества выписанных, фиксированных голосов, сливающихся в однородную тембро-фактурную массу. В отличие от этого, сонорная ткань у Пендерецкого, например, представляет собой внутренне не дифференцированный материал. Салменхаара обращает внимание на различный способ фиксации музыки, наглядно свидетельствующий о различии эстетических позиций композиторов: «На первый взгляд похоже на то, будто графическая нотация как раз соответствует природе кластерной ткани и была бы намного практичнее, чем традиционная. Фактически же она ограничивает возможности выразить внутреннюю дифференцированность кластера, что автоматически ведёт к применению стереотипных и недифференцированных кластеров. План музыки Лигети принципиально представлялся бы намного нагляднее, если бы был изображён графическими средствами. Но поскольку композитор не хотел отказываться от возможностей дифференциации ткани, он был вынужден использовать традиционную нотную запись, которая хотя и не соответствует основному плану музыки, но всё же гарантирует адекватное акустическое претворение» [20, S. 50]. Характерной чертой музыки Лигети, по мнению Салменхаары, является внутренняя структурная последовательность, определяющая единство материала и формы. Структурная организация пронизывает разные слои композиции, так что все детали невидимыми нитями объединяются в целостность, и в этом сказывается опосредованное влияние принципов сериального мышления на Лигети.

Техника поля отчасти родственна и статистической композиции Штокхаузена, конструктивной единицей которой служит статистический коллектив. Родство между ними основывается на *проницаемости* материала: элементы, из которых складывается континуальное поле, не обладают самостоятельным выразительным значением. Вследствие этого Штокхаузен

допускает случайность в воспроизведение деталей, которая, по его мнению, не изменит сущности целого, тогда как Лигети всегда точно фиксирует отношение элементов к целому.

Салменхаара рассматривает технику поля как особый феномен, отличный от микрополифонии, которую Лигети разработал далее в Реквиеме¹¹. Впрочем, исследователь констатирует, что принципы обеих техник схожи, так как в любом случае речь идёт о множестве голосов, сгущающихся в гомогенное на слух звуковое поле. Различие заключается в том, что образует исходный пункт структурного мышления композитора. По утверждению Салменхаара, в «Атмосферах» Лигети за основу берёт звуковое поле, следовательно, концепция композитора «гомофонна»¹² [20, S. 138]. Наиболее характерно в этом отношении вступительное поле сочинения, представляющее собой, условно говоря, макроаккорд. Техника же микрополифонии, как явствует из названия, свидетельствует о *горизонтальном, полифоническом мышлении*. «Исходным пунктом, – поясняет Салменхаара, – как и в старо-классической полифонии, оказывается самостоятельный горизонтальный голос» [там же, S. 138]. Исследователь пытается зафиксировать различие не только в противоположном типе мышления, но и в исходном пункте представления Лигети о произведении в целом: в «Атмосферах» (то есть в технике поля) первична *тембровость* музыкальной ткани, звукофонические эффекты которой могут воплощаться с помощью полифонического сверхмногоголосия; в Реквиеме (то есть в микрополифонии) на первый план выступает *полифоничность*¹³ фактуры, множество голосов которой могут складываться в звуковые поля. Различные

¹¹ Отметим, что идеи микрополифонической организации музыкального материала обнаруживались уже в «Видениях» (см. II часть, т. 25–37) и «Атмосферах» (знаменитый 48-голосный канон в поле Н, т. 44–45).

¹² Здесь имеется в виду характерный для гомофонной традиции взгляд на аккорд (учтём аналогию – на поле) как на вертикальное единство (целостность).

¹³ Салменхаара, в распоряжении которого находились эскизные материалы к сочинению, указывал, что для микрополифонии Реквиема Лигети разработал определённые правила голосоведения. Тем самым венгерский композитор проводил очевидную параллель с полифонией строгого стиля, которая также опирается на строгие контрапунктические правила.

отправные точки обуславливают, по мнению Салменхаары, также неодинаковую степень выразительности и восприятия «Атмосфер» и Реквиема. «Атмосферы» репрезентируют идею *статики*, в то время как микрополифония в Реквиеме призвана воплотить *непрерывное движение*.

Разграничение микрополифонии и техники поля, как представляется, всё же требует несколько иной аргументации, не уходящей в область эмпирии¹⁴. Более чёткая дифференциация рассматриваемых явлений позволила бы упорядочить понятийно-терминологический аппарат сонорной композиции.

С сугубо теоретической точки зрения техника поля и микрополифония являются прежде всего разноуровневыми понятиями: если первая касается логической организации композиции, непосредственно смыкаясь с проблемой формы, то вторая связана с вопросами организации музыкальной текстуры. Техника поля поэтому оказывается более широким явлением, включающим в себя микрополифонию в качестве составного компонента. Для того чтобы обозначить более чётко разницу между ними, воспользуемся аналогией. При рассмотрении организации музыкальной ткани исследователи, как известно, оперируют понятиями «склада» и «фактуры». Многие отечественные авторы считают их синонимичными. Исключение составляет Т. Бершадская, которая дифференцирует указанные понятия. Музыкальный склад она определяет как «*принцип* организации музыкальной ткани, отражающий форму музыкального мышления в аспекте конструирования тканевой системы», фактурой же она называет «способ <...> изложения музыкального материала» [1, с. 16–17]. Соотношение между микрополифонией и техникой поля аналогично соотношению между фактурой и складом в том понимании, которое заключено в работах Бершадской. По сути дела, речь идёт всё о той же двухуровневой проблеме организации ткани, но на новой ступени развития: теперь

¹⁴ Что нередко свойственно рассуждениям финского музыковеда. Например, замечая, что огромное количество голосов в микрополифонии нередко формирует звуковые поля, он констатирует: «Хотя слушатель не может отличить друг от друга отдельные голоса, он ощущает, что сила, внутренняя логика, которая скрепляет целое, есть движение» [20, S. 138].

микрополифония выполняет функцию фактуры¹⁵, представляя собой форму изложения материала, тогда как техника поля демонстрирует принцип, на основе которого структурирован материал. Так, поле может оформляться микрополифонически, но может иметь и иной фактурный облик (например, тянущийся кластерный «аккорд», как в первом поле «Атмосфер»).

В указанном соотношении обоих понятий существует, конечно, известный парадокс, неизбежно исходящий из названия «микрополифония». Это обозначение как бы уже фиксирует свою принадлежность к складу. Однако в данном парадоксе на самом деле отражается принцип спиралеобразной (диалектической) эволюции музыкального мышления¹⁶.

Основную задачу своего теоретического труда Салменхаара видел в том, чтобы описать свойства материала сочинений Лигети, выявить параметры его измерения. Концентрация на проблемах материала привела к тому, что вопросы синтаксиса остались большей частью в стороне исследовательского интереса. Впрочем, Салменхаара не игнорировал полностью организацию музыкального целого. В технике поля, по его мнению, соотношение длительности полей основывается на принципе аperiodичности. Это одно из важных условий, обеспечивающих статику музыкальной формы. Кроме того, из аналитических разделов его книги можно почерпнуть сведения, касающиеся соединения полей, которое может происходить либо приёмом наплыва (чаще), либо по монтажному принципу (реже).

Насколько универсальны кластерная техника, техника поля и микрополифония? Можно ли создавать на их основе разнообразные произведения? В этих вопросах Салменхаара оказывается довольно

¹⁵ Симптоматично, например, что В. Холопова в книге «Теория музыки» рассматривает микрополифонию в разделе «Виды фактуры». См.: [15]. В англоязычных исследованиях микрополифония трактуется разновидностью полифонической текстуры.

¹⁶ В данной связи сошлёмся на универсальную по своему смыслу концепцию Ю. Г. Кона, согласно которой эволюция музыкального языка связана с проекцией оси сочетания на ось выбора (то есть с отражением в парадигматике синтагматической сферы), подразумевающей, что новые типы звукосоотношений возникают благодаря прежним, развитым в новых условиях. См. подробнее: [5].

противоречив. С одной стороны, он отрицает универсальность этих техник, полагая, что Лигети разработал их специально для отдельных сочинений. Следовательно, речь идёт о сугубо индивидуализированном типе композиции. В этой связи создание ещё одного произведения на основе идентичных методов, по мнению Салменхаары, означало бы в отношении самого композитора повторение, а со стороны других музыкантов было бы эпигонством. С другой стороны, финский автор, напротив, подчёркивает универсальность лигетиевской музыки, полагая, что вопреки техническому многообразию, новизне материала и форм, сочинения композитора объединяют некие общие черты, среди которых внутренняя структурная последовательность, единство материала и формы, баланс техники и средств выражения.

Хотя исследование финского музыковеда было написано в конце 1960-х годов, оно не утратило своей актуальности и поныне. Ценной стороной данной книги является то, что она написана чутким и талантливым музыкантом-практиком, прошедшим через горнило авангарда и опробовавшим в своём творчестве разные методы композиции. Дифференциацию кластерной техники, техники поля и микрополифонии следует признать теоретически продуктивным подходом, ибо она представляет явление сонорики как многогранную область художественных исканий и позволяет за тонкостями различия материалов увидеть процессы эволюции композиторского мышления.

Литература

1. Бершадская Т. Лекции по гармонии. 3-е доп. изд. СПб.: Композитор·Санкт-Петербург, 2003. 268 с.
2. Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети («Apparitions», «Atmosphères», «Lontano») // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / Рос. ин-т искусствознания. М., 1993. С. 56–75.
3. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие. М.: Музыка, 1994. 144 с.
4. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик (взгляды композитора в 1950–60-е годы) // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 162–196.
5. Кон Ю. Г. Избранные статьи о музыкальном языке. СПб.: Композитор, 1994. 160 с.
6. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / Рос. ин-т искусствознания. М., 1993. С. 167–189.

7. Лобанова М. Дьёрдь Лигети: эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления) // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. Вып. 94. С. 140–172.
8. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1985. 24 с.
9. Маклыгин А. Сонорика // Теория современной композиции: учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. С. 382–401.
10. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. М.: Сов. композитор, 1990. 332 с.
11. Остромогильский И. Тембровые и визуальные аспекты фактуры произведений Д. Лигети 1960–80-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2013. 21 с.
12. Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х – 80-е годы) // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / Рос. ин-т искусствознания. М., 1993. С. 38–55.
13. Холопов Ю. Гармония: практический курс: в 2 ч. Ч. II. Гармония XX века. М.: Композитор, 2003. 624 с.
14. Холопов Ю. Соноризм // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 207–212.
15. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
16. Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: лекция по курсам: Музыкально-теоретические системы. Современная гармония / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. 96 с.
17. Griffiths P. György Ligeti. London: Robson Books, 1997. 177 p.
18. Nordwell O. Det omöjligas konst. Anteckningar kring György Ligetis musik. Stockholm: Norstedt, 1966. 118 s.
19. Nordwell O. Från Mahler till Ligeti. En antologi om vår tids musik i urval och kommentarer av Ove Nordwall. Stockholm: Orion / Bonniers, 1965. 342 s.
20. Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken *Apparitions, Atmospheres, Aventures* und *Requiem* von György Ligeti. Helsinki, 1969. 203 s.
21. Sivuoja-Gunaratnam A. Erkki Salmenhaaran kenttätekninen kaksoisrooli // Muualla, täällä: Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista: juhla-kirja Erkki Salmenhaaralle. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2001. S. 55–70.
22. Toop R. György Ligeti. London: Phaidon Press Limited, 1999. 237 p.
23. Utz Ch. Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation // Lexikon Neue Musik / hrsg. Jörn Peter Hiekel, Christian Utz. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. Bärenreiter, 2016. S. 35–53.

References

1. Bershadskaja T. *Lekcii po garmonii* [Lectures on harmony]. 3rd Edition. St. Petersburg: Kompozitor·Sankt-Peterburg, 2003. 268 p.

2. Bolashvili K. K probleme organizacii prostranstvenno-vremennogo kontinuuma u Ligeti ("Apparitions", "Atmosphères", "Lontano") [To the problem of the organization of the space-time continuum in Ligeti's music ("Apparitions", "Atmosphere", "Lontano")]. *D'jord' Ligeti: lichnost' i tvorcestvo* [Gyorgy Ligeti: personality and creativity]. Ros. in-t iskusstvoznaniya. Moscow, 1993, pp. 56–75.
3. D'jachkova L. *Garmonija v muzyke XX veka: ucheb. posobie* [Harmony in the music of the 20th century: a textbook]. Moscow: Muzyka, 1994. 144 p.
4. Kon Ju. P'er Bulez kak teoretik (vzglyady kompozitora v 1950–60-e gody) [Pierre Boulez as a theorist (the composer's views in the 1950s and 60s)]. *Krizis burzhuaznoj kul'tury i muzyka: sb. st.* [The crisis of bourgeois culture and music: collection of art. Issue 4]. Moscow: Muzyka, 1983, pp. 162–196.
5. Kon Ju. G. *Izbrannye stat'i o muzykal'nom jazyke* [Selected articles about the language of music]. St. Petersburg: Kompozitor, 1994. 160 p.
6. Ligeti D. Prevrashhenija muzykal'noj formy [Transformations of musical form]. *D'jord' Ligeti: lichnost' i tvorcestvo* [Gyorgy Ligeti: personality and creativity]. Ros. in-t iskusstvoznaniya. Moscow, 1993, pp. 167–189.
7. Lobanova M. D'jord' Ligeti: jesteticheskie vzglyady i tvorcheskaja praktika 60–70-h godov (kritika i razmyshlenija) [Gyorgy Ligeti: aesthetic views and creative practice of the 60–70s (criticism and reflections)]. *Teorija i praktika sovremennoj burzhuaznoj kul'tury: problemy kritiki: sb. tr.* [Theory and practice of modern bourgeois culture: problems of criticism: collection of works. Issue 94]. GMPI im. Gnesinyh. Moscow, 1987, pp. 140–172.
8. Maklygin A. *Sonorika v muzyke sovetskih kompozitorov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Sonorism in the music of Soviet composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1985. 24 p.
9. Maklygin A. *Sonorika* [Sonorics]. *Teorija sovremennoj kompozicii: ucheb. posobie* [Theory of modern composition: a textbook]. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 382–401.
10. Nikol'skaja I. *Ot Shimanovskogo do Ljutoslavskogo i Pendereckogo: ocherki razvitija simfonicheskoj muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutosławski and Penderecki: essays on the development of symphonic music in Poland of the 20th century]. Moscow: Sov. kompozitor, 1990. 332 p.
11. Ostromogil'skij I. *Tembrozvukovye i vizual'nye aspekty faktury proizvedenij D. Ligeti 1960–80-h godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.02* [Timbrosonic and visual aspects of the texture of D. Ligeti's works of the 1960s–80s: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2013. 21 p.
12. Savenko S. O stilisticheskikh tendencijah tvorcestva Ligeti (konec 50-h – 80-e gody) [About stylistic tendencies of Ligeti's oeuvre (the end of the 50s–80s)]. *D'jord' Ligeti: lichnost' i tvorcestvo* [Gyorgy Ligeti: personality and creativity]. Ros. in-t iskusstvoznaniya. Moscow, 1993, pp. 38–55.
13. Holopov Ju. *Garmonija: prakticheskij kurs: v 2 ch. Ch. II. Garmonija XX veka* [Harmony: practical course: in 2 parts. Part 2. Harmony of the 20th century]. Moscow: Kompozitor, 2003. 624 p.
14. Holopov Ju. *Sonorizm* [Sonorism]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t.* [Music Encyclopedia: in 6 Volumes. Vol. 5]. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1981. Col. 207–212.
15. Holopova V. *Teorija muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism]. St. Petersburg: Lan', 2002. 368 p.

16. Chaplygina M. *Muzykal'no-teoreticheskaja sistema K. Shtokhauzena: lekcija po kursam: Muzykal'no-teoreticheskie sistemy. Sovremennaja garmonija* [Stockhausen's musical-theoretical system: lecture on courses: Musical-theoretical systems. Modern harmony]. GMPI im. Gnesinyh. Moscow, 1990. 96 p.
17. Griffiths P. *György Ligeti*. London: Robson Books, 1997. 177 p.
18. Nordwell O. *Det omöjligas konst. Anteckningar kring György Ligetis musik*. Stockholm: Norstedt, 1966. 118 s.
19. Nordwell O. *Från Mahler till Ligeti. En antologi om vår tids musik i urval och kommentarer av Ove Nordwall*. Stockholm: Orion / Bonniers, 1965. 342 s.
20. Salmenhaara E. *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmospheres, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Helsinki, 1969. 203 s.
21. Sivuoja-Gunaratnam A. Erkki Salmenhaaran kenttätekninen kaksoisrooli. *Muualla, täällä: Kirjoituksia elämästä, kulttuurista, musiikista: juhlaKirja Erkki Salmenhaaralle*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2001. S. 55–70.
22. Toop R. *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999. 237 p.
23. Utz Ch. *Auf der Suche nach einer befreiten Wahrnehmung. Neue Musik als Klangorganisation. Lexikon Neue Musik*. Hrsg. Jörn Peter Hiekel, Christian Utz. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag. Bärenreiter, 2016. S. 35–53.